



De la música, lo bello y las sombras. La compleja relación de Joy Division con la estética de lo oscuro

Dr. Pompeyo Pérez Díaz
Universidad de La Laguna

Resumen

El papel de Joy Division como uno de los grupos impulsores del *rock* gótico es difícilmente discutible. Sin embargo, los rasgos sonoros y estéticos de su propuesta presentan notables diferencias con otras bandas referenciales de dicha corriente, como Siouxsie & The Banshees, The Cure o Bauhaus. Los seguidores de estas, sin embargo, siempre se mostraron receptivos hacia sus letras, su música y sus austeros conciertos. Hay algo extremo y/o radical en su planteamiento que es percibido como *oscuro* por naturaleza. Este vínculo entre Joy Division y una estética gótica más canónica se vio reforzado por un suceso inesperado, la muerte de Ian Curtis. Su suicidio consolidó el proceso de conversión de Joy Division en una banda de culto al tiempo que otorgó una “credibilidad” excepcional a la carga poética de las letras y al sonido descarnado de su música.

I.

*Shadow at the side of the road
Always reminds me of you.*

Ian Curtis. *Komakino* (1980)



Fotograma de "El gabinete del doctor Caligari"
fuente de inspiración visual de algunos grupos de rock gótico
(1920)

Debo empezar hablando de la primera vez que escuché a Joy Division. Hacía tiempo que el grupo ya no existía, lástima, pero había leído sobre su música y su actitud ante la industria, y me sentí intrigado. El primer acercamiento lo tuve con su álbum de debut, *Unknown Pleasures* (1979), que me causó una extraña desazón. No puedo decir qué la produjo exactamente, supongo que un conjunto de factores diversos: la desquiciada línea de bajo del primer tema (*Disorder*), una voz grave que no encajaba con el rostro juvenil que había visto en fotografías, un original uso del eco como efecto expresivo, el peculiar tratamiento de la batería... Aparecían, además, extraños ruidos, por otro lado bastante tenues: una puerta que se cierra, un ascensor viejo, cristales que se rompen; una voz apagada, casi un susurro, repetía *violent* bajo los versos del tema final, *I remember nothing*. Menciono el tema final, sí, escuché la grabación completa pese a la inquietud que me provocaba.

No es inusual que un contacto con determinada música resulte perturbador de un modo u otro, pero en este caso la sensación de extrañeza partía de percibir algo nuevo, una especie de derroche de emocionalidad contenida, aunque suene a idea contradictoria. Pasada esta primera impresión, las siguientes escuchas pusieron de manifiesto lo novedoso de sus líneas melódicas, inusuales conceptos rítmicos (incluyendo ele-

mentos normalmente asociados a la música de baile), el intercambio de los roles tradicionales del *rock* entre la guitarra y el bajo, la originalidad en el uso de sintetizadores y cajas de ritmos como un elemento más del sonido del grupo y, claro, la atmósfera global, una producción tan cuidadosa como premeditadamente minimalista, capaz de generar insospechados estados anímicos en el oyente¹.

La emocionalidad contenida a la que me he referido quizá sea una de las señas sonoras del grupo. Hay algo extremo y desesperado en ello, como en el grito que no se oye en el cuadro de Munch, ahí se encuentra parte de la identidad de Joy Division. Ian Curtis, con voz de barítono, canta como obsesionado por parecer expresivo, pero ni siquiera se acerca al histrionismo; los instrumentos son tocados con intensidad, pero sin la crudeza que mostraban en sus inicios como grupo *punk*. Una energía desafiante se presiente como una sombra en el pulso de la canción, pero casi nunca se manifiesta abiertamente. Por otro lado, el uso de los teclados, con algunas reminiscencias de Kraftwerk y del *krautrock*, facilita la sugerencia de ritmos bailables que dan paso a repeticiones obsesivas de dos o tres acordes, al modo de una versión tímbricamente más austera y electrónica de la Velvet Underground, influencia crucial para ellos.

La manera de presentarse en directo era una parte muy importante de la personalidad de la banda. Una puesta en escena que rehuía cualquier artificio. Nada de teatralidad que distrajera de la esencia de las canciones, con la excepción del extravagante modo de bailar de Curtis; ni juegos de luces, ni humo, ni diálogos con la audiencia. La ropa era de colores tenues, abundando los tonos grises, con reminiscencias a la moda en tiempos de la Segunda Guerra Mundial. Una cuidada actuación para crear la ilusión de lo contrario, de la inexistencia de cualquier elemento de *performance*, algo casi inalcanzable cuando se está sobre un escenario para dar un concierto de *rock*².

Si nos detenemos en sus letras, un tanto crípticas, encontraremos ecos de Ballard (y de otros autores de la Nueva Ola de la ciencia ficción), de Burroughs, de Nietzsche, de Dostoevsky, de Gogol, del Existencialismo francés. Sorprende cómo, pese a todo, no caen en un pedante delirio pseudoliterario; antes al contrario, a menudo se

1. Para quienes se interesen por este disco, su génesis y el cuidadoso trabajo de producción de Martin Hannett, es recomendable el libro de Chris OTT, *Joy Division's Unknown Pleasures (Thirty Three and a Three series)*. Londres, Bloomsbury Academic, 2004. De nombre similar pero temática diferente es la obra del bajista Peter HOOK, *Unknown Pleasures: Inside Joy Division*, Londres, It Books, 2013, donde recoge su versión de la historia del grupo.

2. Un asombroso repaso descriptivo a todas y cada una de las actuaciones del grupo puede encontrarse en Mark JOHNSON, *An Ideal for Living. An History of Joy Division* (Londres, Proteus Books, 1984).

configuran como una extraña muestra de emotiva poesía urbana. Poseen un don tanpreciado como misterioso, el de la *autenticidad*, que redime a estos versos de toda vacuidad pretenciosa. De algún modo resultan honestos, y el evidente afán de Curtis por recoger las influencias de sus lecturas³ a la hora de escribir consigue, pese a todo, no caer en la afectación.

La abundancia de referencias literarias en las letras de Joy Division no es algo insólito en un grupo *postpunk*. La relación de algunas corrientes del *rock* con la “alta cultura” es un fenómeno que puede considerarse como un afán de adquisición de *capital cultural* o de ganancia de prestigio artístico e intelectual,—frente a la concepción de esta música como un objeto exclusivamente de consumo, más propia de los estilos de *rock* “comerciales”. Este paso adelante, por así decirlo, de la cultura popular urbana remite de algún modo a la definición de las relaciones del arte con la modernidad establecida por autores como Gautier y Baudelaire en el siglo XIX, quienes defendían que el “artista moderno” debía estar atento a cuanto sucedía en las calles, a su alrededor, para ser capaces de captar el espíritu de su tiempo. Así, el *rock* “artístico”, y no cabe duda de que Ian Curtis pretendía que su grupo se moviera en ese terreno, estaría mezclando la herencia cultural del pasado con una nueva manera de representar la vida contemporánea⁴.

Por otra parte, la cualidad de *autenticidad* ya mencionada, todo un constructo en el sentido psicológico del término (algo que se acepta que existe, pero de definición controvertida), es clave también para caracterizar la impresión que normalmente genera su música: puede gustar o no, pero raramente es calificada como algo superficial o carente de interés.

II.

*Calling my name
The sound is deep
In the dark
I hear her voice
And start to run
Into the trees.*

Robert Smith, *A Forest* (1980)

3. Acerca de las lecturas de Curtis, puede leerse el artículo de John SAVAGE, “Controlled Chaos”, en *The Guardian*, 10 de mayo de 2008.

4. Sobre el concepto de *capital cultural* y las influencias de la “alta cultura” en la música popular urbana resulta muy interesante la aportación de Bernard GENDRON, *Popular Music and the Avant-garde. Between Montmartre and the Mudd Club*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002.

El fenómeno *punk* surgido a mediados de los años setenta tuvo en sus orígenes relación con el Situacionismo⁵, sobre todo en su versión británica y a través del colectivo *King Mob*, grupo escindido de la Internacional Situacionista y más sensible que aquella a la capacidad transgresora de la provocación lúdica. Así, en un contexto de fuerte crisis económica y social, el *punk* encontró un marco idóneo para desarrollarse y convertirse en el fenómeno referencial de esa época en lo que concierne a la música *rock*.

A medio plazo, no más de dos años después, una amplia gama de estilos comenzó a evolucionar desde el tronco *punk* original —se suelen englobar bajo el término genérico de *post-punk*⁶)—con una diversidad y riqueza que constituyen un fenómeno único en la historia del *rock*, convirtiéndose de paso en el sustrato musical de nuevas tribus urbanas. En gran medida, estos derivados del *punk* eran mucho más sofisticados musicalmente que su estilo seminal, y uno de los más significativos fue el movimiento conocido como *rock gótico* o *Darkwave*⁷.

El lirismo y la furia pueden ser buenos compañeros de viaje. Del descaro del *punk* a la poética oscura del *postpunk* gótico no existe más distancia que un breve espacio temporal, una evolución musical técnicamente no tan drástica, unas actitudes más sutiles aquí y allá; las huellas del *punk* original casi nunca se borran del todo, pero aparecieron otros atributos entre los que se encontraba un espíritu sombrío en las letras salpicado de guiños culturalistas al pasado. De nuevo el impulso de adquirir *capital cultural*, pero a veces quizá la mera proyección de gustos adquiridos en las escuelas de arte de las que salían muchas de estas nuevas bandas.

5. Pompeyo PÉREZ DÍAZ, “Música y Situacionismo: de John Cage al *punk rock*” en *Revista de Musicología* XXXII nº 2. Madrid, SEdeM, 2009.

El contexto en el cual se desarrolló el *punk rock*, en medio de una gran crisis socioeconómica en Gran Bretaña, ha sido ampliamente estudiado; así que por aportar alguna referencia diferente a las más conocidas elijo una novela de Margaret DRABBLE, *The Ice Age*. (Londres, Penguin, 1977; reeditada en 1998). Esta obra, publicada el mismo año que el disco *Never Mind the Bollocks* de los Sex Pistols, está poblada de personajes que afrontan el estallido de la crisis económica y laboral casi con alivio al prestar atención a algo más que a la angustia vital ante la falta de perspectivas que ya les envolvía. Como dato de interés se puede añadir que existe una canción homónima de Joy Division.

6. Antaño solía utilizarse el de *after punk*, pero ha ido cayendo en desuso.

7. El concepto de *rock gótico* (*gothic rock*), parece haberse impuesto con el tiempo englobando a veces corrientes ajenas al *postpunk*, incluso relacionadas de un modo u otro con la tradición del *hard rock* y el *heavy metal*. De igual modo, la denominación de *Darkwave* (en castellano a menudo traducida como Onda Siniestra) según el tiempo y el lugar ha conocido sutiles matizaciones, aunque siempre referida a estilos de raíz *postpunk*. Dado que no es el objeto de este trabajo ahondar en las delicadas diferencias que permite el uso de estos términos, emplearemos el calificativo de “gótico”, actualmente el más aceptado, para referirnos a la corriente *postpunk* surgida alrededor de 1979.

El *rock* gótico constituyó una especie de reverso introvertido y expresivo de la provocación frontal, ya fuera agresiva o lúdica, del *punk*. Podríamos hablar de una rebelión interior o íntima frente a un mundo externo hostil, algo que nos retrotrae a conceptos propios del Romanticismo o de las relecturas *fin de siècle* del mismo. En las canciones de estos crepusculares poetas del *postpunk* gótico se pueden encontrar algunos elementos recurrentes: melancolía difusa como estado emocional de base, fascinación por la cara más inquietante de la naturaleza, atracción por lo sobrenatural y una concepción de la sensualidad en la que aparecen figuras como la mujer inalcanzable y la *femme fatale* (sin descartar guiños al sadomasoquismo como forma de sublimación erótica).

Algunas de las características musicales más destacables del nuevo estilo serían el especial uso de efectos como el *flanger* o el *chorus* para crear una atmósfera de carácter “brumoso”, el gusto por las tonalidades menores y la introducción de intervalos aumentados o disminuidos en las líneas melódicas (que a veces aparecen en el bajo, protagonista de un importante papel más allá del mero sustrato armónico) para realzar la sonoridad en general taciturna de las canciones.

A nivel visual pueden encontrarse ecos decimonónicos en ropa y *atrezzo*, referencias a una estética afín a determinadas formas de fetichismo y una fuerte impronta del cine expresionista. La comparación, por ejemplo, de algunas fotografías de los primeros años 80 de los miembros de The Cure con imágenes de la película *Das Kabinett des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) evidenciaría lo dicho. En algunos grupos puede detectarse también la huella de maquillajes teatrales como el del *kabuki* japonés.

Si tuviese que elegir entre las bandas del momento por su nivel de relevancia y capacidad de influencia, mencionaría a Siouxsie and The Banshees, posiblemente el grupo fundacional del *rock* gótico e impulsor de lo que concierne a su sonido e iconografía; The Cure como representantes de una línea romántica y neo-expresionista llena de guiños culturalistas y Bauhaus, también a menudo culturalistas, pero sobre unas bases musicales que alternan la contundencia –con un especial uso de la distorsión que acerca su herencia *punk* a elementos del *hard rock*– con los ritmos bailables, y aunque no los primeros, quizá los más inclinados al uso de instrumentos poco habituales en esta música, como es el caso del saxofón. Bauhaus mezclan la imagen gótica con elementos que provienen claramente del *glam rock*, en una especie de reflejo vampírico del mismo. A la hora de actuar en directo, estos y otros grupos tenían en común una concepción marcadamente teatral del concierto (que incluye vestuario, maquillaje y, a veces, efectos visuales), concibiéndolo como una representación en la que ellos ocupaban el centro de la escena.

La descripción que hicimos de Joy Division no se corresponde con muchos de los rasgos del *rock* gótico. Ni su sonoridad, ni la puesta en escena o la imagen de la banda comparten en general los parámetros mencionados. En sus letras sí hay referencias culturalistas, pero no reminiscencias



Siouxsie Sioux de Siouxsie & the Banshees

románticas o *fin de siècle*, alusiones a la naturaleza o a lo sobrenatural, ni atisbos de sensualidad o erotismo (aunque sí al dolor del desencuentro amoroso). Asimismo, las portadas de sus discos no son especialmente asimilables a la estética gótica, con dos señaladas excepciones⁸. Tal vez la mayor afinidad que pueda encontrarse a nivel de música y letras sea la tendencia a recrear sonoramente cierta sensación de angustia vital (una estética del *angst*, podríamos decir) y a nivel iconográfico algunas reminiscencias expresionistas. Pese a ello, el entorno de la música gótica se mostró siempre muy receptivo hacia sus letras, su música y sus austeros conciertos, considerándolos como un grupo de los suyos⁹. Hay algo ex-

8. En su segundo álbum, *Closer* y en el single *Love will tear us apart* (en su versión de 12 pulgadas o maxisingle), ambos de 1980, aparecen fotografiadas sendas esculturas funerarias del italiano Demetrio Paernio (1851-1912).

9. Un botón de muestra de la presencia de Joy Division en elementos de la cultura gótica lo encontramos en los numerosos fragmentos de letras de sus canciones que aparecen en los textos de las novelas gráficas de la serie *El Cuervo* (*The Crow*) de James O' Barr (publicadas originalmente entre 1981 y 1989). Tal vez por ello, en la banda sonora de la película de Alex Proyas basada en su personajes (*The Crow*, 1994), se incluye una melodramática versión de *Dead Souls* a cargo de Nine Inches Nails.

tremo y/o radical en los planteamientos de Joy Division que es percibido como *oscuro* por naturaleza. Seguramente debemos acudir de nuevo al concepto de *autenticidad* para justificar dicha percepción. Este vínculo entre la banda y los seguidores de un estilo gótico más canónico se vio reforzado por un suceso inesperado, la muerte de Ian Curtis en mayo de 1980.

III.

*At this very moment I just wish I were dead.
I just can't cope anymore.*

Fragmento de la nota de suicidio de Ian Curti.¹⁰

La situación: una banda de rock de prestigio creciente, capaz de provocar un impacto aún minoritario pero profundo y cada vez más extendido, cuyo potencial permite adivinar una carrera muy importante y que está a punto de emprender su primera gira norteamericana. La muerte de su carismático cantante y letrista constituye sin la menor duda una catástrofe artística que se suma a la tragedia humana. Sin embargo, a veces no todo termina ahí.

Un músico en un momento doloroso de su vida y que pone fin a la misma cumpliendo la máxima –seductora al tiempo que perversa e injusta– de que los elegidos de los dioses mueren jóvenes, queda investido de una aureola, de una poética, que pueden otorgar un nuevo nivel de lectura a su obra. En el mundo del *rock*, como en el de otras disciplinas creativas, existe una manifiesta fascinación por cualquier rasgo que evoque la condición de *maldito*. De este modo, nos encontramos con la circunstancia de que lo trágico puede actuar de modo positivo sobre el legado de quien desaparece. No debe entenderse esta afirmación como teñida de cinismo, sino como la descripción de un mecanismo emocional que ayuda a procesar esta clase de realidad y que alivia, siquiera ligeramente, la certeza de la pérdida generando una especie de halo de leyenda.

El suicidio de Ian Curtis consolidó el proceso de conversión definitiva de Joy Division en una banda de culto al tiempo que otorgó una “credibilidad” excepcional al contenido de sus letras y a la lacónica sensación de desgarró que a menudo late en su música. La no explotación mediática de este hecho por parte de los otros miembros del grupo o de su sello, Factory Records, no hizo sino reforzar esta credibilidad. Se produjo la confirmación de que su proverbial rechazo a los métodos de comercialización habituales iba realmente en serio y que la compañía

10. Recogido por Brian EDGE en *Joy Division + New Order. Pleasures and Wayward Distractions*. Londres, Omnibus Press, 1984, p. 58.

discográfica desdeñaba en nombre de sus convicciones algunos caminos de fácil tránsito para obtener beneficio económico.

Este afán de honestidad del sello, fruto de la peculiar e incluso ingenua mezcla de idealismo y megalomanía de su fundador Tony Wilson, llevaría de hecho a la ruina a la compañía años después, si bien dejando el nombre de Factory Records en la historia del *rock*¹¹ (un ejemplo de gestión en sentido contrario sería lo ocurrido en 1994, –en plena era MTV, con la muerte de Kurt Cobain, cuya imagen, –aderezada con un toque a lo Jesucristo *posthippy*– fue objeto de comercialización y banalización de manera inmediata; el sello de Nirvana pertenecía a una multinacional de la industria discográfica).

En el caso de Joy Division, la rúbrica del trágico final a una carrera breve se sumó a la singularidad de su propuesta artística, convirtiendo a la banda en una referencia de prestigio en casi todos los ámbitos de la cultura urbana relacionada con lo *oscuro*. La existencia en ese momento de un contexto receptivo hacia esa *oscuridad* como el que rodeaba al *rock* gótico, actuó también a modo de factor facilitador de dicha aceptación. Una ausencia de esta clase de contexto hubiera podido provocar tal vez un caso como el de Nick Drake, un extraordinario autor con cualidades de *maldito* que, pese a su prematura y quizás autoinfligida muerte, no recibió el reconocimiento hasta mucho tiempo después.

Los rasgos de estilo y la imagen de Joy Division eran tan idiosincráticos, tan propios, que apenas puede hablarse de imitaciones directas hasta pasados varios años desde su desaparición. Algunos grupos podían mostrar afinidad en su aspecto y actitud escénica, como The Sound¹² o The Chameleons, pero su música, sobre todo en el caso de los segundos, responde más a los rasgos que ya definimos como típicamente *góticos*. Quizá la banda que muestra mayores reminiscencias de Joy Division sea Orchestre Rouge, grupo francés liderado por el norteamericano Theo Hakola. Algo en sus ritmos y en su intensidad nerviosa los evoca claramente, y no en vano su primer álbum, *Yellow Laughter* (1982), fue producido por Martin Hannett. De este modo, aunque naturalmente pueden arrastrarse algunas influencias en formaciones de principios de los ochenta, no apareció lo que podríamos considerar una *línea de estilo* a lo Joy Division que

11. Sobre Factory Records puede consultarse el libro de Mick MIDDLES, *From Joy Division to New Order. The Factory Story* (Londres, Virgin Books, 1996).

12. En este grupo encontramos un caso trágico en su cantante y compositor Adrian Borland. El insuficiente éxito alcanzado, pese a su talento, acentuó sus desequilibrios psicológicos, y el suicidio que llevó a cabo (arrojándose de noche, en 1999, al paso de un tren en la estación de Wimbledon) estaba demasiado alejado en el tiempo de sus fugaces momentos de gloria a principios de los ochenta como para otorgarle notoriedad o una aureola de malditismo.

compitiera con los parámetros que hemos considerado más clásicamente góticos en la estela de Siouxsie and The Banshees, The Cure o Bauhaus.

Esa idiosincrasia ha dificultado asimismo la relectura por otros grupos de sus canciones, que resultan en general poco logradas (con alguna excepción notable)¹³ salvo en el caso de *Love will tear us apart*, cuya destacada línea melódica facilita acercamientos interpretativos en estilos diversos. Estos factores que subrayan la *unicidad* del grupo actuaron y actúan como favorecedores de su prestigio.

IV.

*There was a boy
I almost knew him
A glance exchanged
Made me feel good
Leaving some signs
Now a legend.*

Vini Reilly, *The Missing Boy* (1980, canción dedicada a Ian Curtis)

Al comienzo de estas páginas me he referido al conjunto de elementos que constituían la propuesta artística de Joy Division. Interpretaban su música con una austeridad en la puesta en escena –una conseguida no-puesta en escena, de hecho–, una concentración y un rigor a la hora de llevar al límite la sobriedad de su representación, que conseguían convertir su actitud en una contundente demostración de pureza estética, algo a lo que no era ajeno su aparente desprecio hacia todos los caminos habituales para la difusión comercial de sus canciones. Las implicaciones de una elección así trascienden el ámbito de la música *postpunk*, en cualquiera de sus corrientes, para convertirse en un ejemplo emblemático de búsqueda de belleza, sin ataduras, en un momento concreto. Esa mencionada pureza ante las formas de abordar la experiencia estética se transforma de

13. Se trata de algo que puede comprobarse fácilmente escuchando algunos de los recopilatorios más difundidos de versiones de sus temas, como es el caso de *The End* (Virgin Records, 1995), donde solo destaca una emotiva *New Dawn Fades* a cargo de Moby (en la banda sonora de *24 hour party people* –véase nota 14– se incluye otra interpretación suya de la canción junto a los miembros de New Order) o, el mismo año y en España, *Warsaw. Un homenaje a Joy Division*, editado por Karma con la participación de numerosos grupos de prestigio del momento. Muchas de estas versiones naufragaban bien por un intento de mimesis mal conseguido, bien por una excesiva desnaturalización de la canción a la hora de intentar personalizarla. El álbum en directo *Des restes* (1984) de Orchestre Rouge incluye una muy convincente interpretación de *Shadowplay*, posiblemente uno de las mejores versiones grabadas por otra banda de una canción de Joy Division.



Bauhaus
imagen gótica con reminiscencias del glam rock

algún modo en una manifestación ética de actitud vital ante el arte, aún asumiendo que quizá sólo pueda hablarse de autoconsciencia al respecto en el caso de Curtis.

Ahí nace quizá la capacidad de impacto del grupo. En la medida en que se transmite la magnitud de su *autenticidad*, es creíble la convicción de que pueden llevarse hasta el final, sin concesiones, las propias elecciones estéticas, con las resonancias éticas y vitales que ello implica; hasta el final la búsqueda de los momentos de belleza, no a través de un teatro de las sombras sino despojados de todo aditamento superfluo que enmascare su intensidad potencial, configurando una música tan inquietante como hermosa.

Con el tiempo, y no de manera rápida, el grupo rabiosamente de culto ha pasado a ser una referencia obligada, un camino similar al que siguieron sus adorados Velvet Underground. Se trata de una cuestión llena de interés, desentrañar el mecanismo por el que una banda pasa al canon del *rock* tras permanecer durante años como un grupo para minorías, pero se trata de una cuestión compleja y no puede formar parte de este trabajo. Es razonable pensar que el no ser un grupo iconográficamente gótico ha permitido a Joy Division una mayor recepción

fuera de dicho ámbito, sin levantar prejuicios entre quienes rechazan esa clase de estética, y sin duda la historia trágica que les acompaña favorece que hayan sido objeto en años recientes de una importante atención por parte del mundo del cine¹⁴.

La solidez de su legado parece clara y, de cualquier modo, al final lo que permanece es la descarnada belleza de su obra.



14. *24 hour party people* (Michael Winterbottom, 2002) está centrada en la figura de Tony Wilson y en la historia de Factory Records, pero naturalmente Joy Division ocupa un lugar muy importante en la narración. *Control* (Anton Corbijn, 2007) es una película biográfica basada en gran medida en el libro *Touching from a Distance. Ian Curtis and Joy Division* (Londres, Faber and Faber, 1995. Edición en castellano: *Touching from a Distance. Vida de Ian Curtis y Joy Division*; Madrid, Metropolitan Ediciones S. L., 2008)), escrito por Deborah Curtis, viuda del cantante. *Joy Division* (Grant Gee, 2007) es un documental con numerosas entrevistas e información inédita hasta ese momento. En él rompe por primera vez su silencio acerca del tema la periodista belga Annik Honoré, quien mantuvo una relación amorosa con Ian Curtis.



EN TORNO AL AÑO 1900 UNA PROPUESTA CULTURAL CONMOCIONÓ OCCIDENTE. ERA EL ADVENIMIENTO DEL MODERNISMO QUE PROLIFERÓ EN EUROPA A TODOS LOS NIVELES: ARQUITECTURA, ESCULTURA, ARTES GRÁFICAS, LITERATURA, POESÍA, MÚSICA... UN ARTE NUEVO, JOVEN, LIBRE, MODERNO, ARISTOCRÁTICO QUE SE CARACTERIZABA POR CULTIVAR LA BELLEZA ESTÉTICA, POR SU GUSTO REFINADO Y POR CONSERVAR EN SU SENO UN POSO DE LA ESENCIA ROMÁNTICA. PERO ADOLF LOOS, EN 1908, ARREMETIÓ CONTRA ESTE MOVIMIENTO EN SU ENSAYO "ORNAMENTO Y DELITO". ERA EL PRINCIPIO DEL FIN DE AQUEL EFÍMERO MOVIMIENTO.

Y NO SERÁ HASTA LOS AÑOS 80 CUANDO SURJA UNA SERIE DE CORRIENTES CULTURALES QUE VOLVERÍAN A REIVINDICAR LA RAÍZ ROMÁNTICA Y EL GUSTO POR LA BELLEZA EN SUS FORMAS PURAS.

ALINEADOS CON ESE ESPÍRITU DE JUVENTUD, LIBERTAD, A LA VEZ RENOVADOR Y HEREDERO DEL ROMANTICISMO, SURGE 9CENTO.ORG, UN PORTAL QUE REÚNE EN SU SENO SÉIS PROPUESTAS CULTURALES DE CARÁCTER UNDERGROUND QUE PRETENDEN RECUPERAR AQUELLA ACTITUD REBELDE DE 1900. SE BIENVENIDO.

9CENTO
ROMANTICISMO, REVOLUCIÓN Y BELLEZA